

М. Б. Ворошилова
Екатеринбург, Россия

M. B. Voroshilova
Ekaterinburg, Russia

**КРЕОЛИЗОВАННАЯ МЕТАФОРА:
ПЕРВЫЕ ЗАРИСОВКИ**

**CREOLIZED METAPHOR:
FIRST SKETCH**

Аннотация. Рассматривается проблема визуальной метафоры, функционирующей в креолизованном тексте. Описаны истоки теории «третьего элемента» и традиции анализа визуальной метафоры в динамическом тексте. Представлена попытка расширения данного понятия, предложен новый термин — креолизованная метафора.

Abstract. The problem of visual metaphor, functioning in a creolized text is discussed. The sources of the theory of “The Third Element” and traditions of analysis of visual metaphor in dynamic texts are described. An attempt is undertaken to decipher this notion, a new term is offered — creolized metaphor.

Ключевые слова: когнитивная метафора; визуальная метафора; креолизованная метафора; креолизованный текст.

Key words: cognitive metaphor; visual metaphor; creolized metaphor; creolized text.

Сведения об авторе: Ворошилова Мария Борисовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры риторики и межкультурной коммуникации.

About the author: Voroshilova Maria Borisovna, Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of Rhetoric and Intercultural Communication.

Место работы: Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Place of employment: Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Контактная информация: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, к. 285.
e-mail: shinkari@mail.ru.

Когнитивная лингвистика прочно заняла свое место в современном научном дискурсе. Именно ее возникновение и бурное развитие являются характерной чертой языкознания рубежа веков. По определению В. З. Демьянова и Е. С. Кубряковой, когнитивная лингвистика изучает язык как когнитивный механизм, играющий роль в кодировании и трансформировании информации [Кубрякова 1997: 53—55]. Иными словами, когнитивная лингвистика устанавливает образные схемы, в рамках которых человек познает мир. Соответственно центральное место в когнитивной лингвистике занимает проблема категоризации окружающей действительности, важную роль в которой играет метафора как проявление аналоговых возможностей человеческого разума.

Метафору в современной когнитивистике принято определять как основную ментальную операцию, как способ познания, структурирования и объяснения мира: человек не только выражает свои мысли при помощи метафор, но и мыслит метафорой, создает при помощи метафор тот мир, в котором живет [См. подробнее: Чудинов 2001]. Именно метафорический способ постижения мира, по мнению большинства исследователей, носит всеобщий и обязательный характер, поэтому метафора может быть рассмотрена как один из фундаментальных когнитивных механизмов человеческого сознания. Таким образом, одним из самых востребованных инструментов анализа текста, в том числе креолизован-

ного, неким ключом к интерпретации как вербальной, так и невербальной информации становится когнитивная метафора.

Возможность употребления данного термина в исследованиях креолизованного текста обусловлена отчасти и тем, что в когнитивной лингвистике используется «широкое» понимание метафоры: она рассматривается как «любой способ косвенного выражения мысли» [Арутюнова 1990], в том числе и невербальный. Еще одним аргументом в пользу выбора когнитивного инструментария анализа креолизованного текста являются уже ставшие классическими результаты психолингвистических исследований, свидетельствующие о том, что информация, воспринимаемая по разным каналам, например вербальный текст и изображение, «интегрируется и перерабатывается человеком в едином универсально-предметном коде мышления» [Жинкин 1982].

В последнее время все чаще появляются работы, посвященные анализу визуальной метафоры, ставшей неким ядром динамического креолизованного текста, в том числе кинотекста, видеоклипа. Таким образом, получила свое развитие теория С. Эйзенштейна о «третьем элементе».

В своих поздних работах, например в «Неравнодушной природе» (1945—1947), С. Эйзенштейн разрабатывает своеобразную философию киномонтажа как синтетического способа производства значения.

Работа выполнена в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ (проект 6.2985.2011 — «Политическая метафорология»)

© Ворошилова М. Б., 2012

Базовым алгоритмом этого производства является такое сопоставление двух элементов, при котором на основании их формальных свойств возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных. Этот алгоритм и вербален (в плане поэтического языка и его базовой единицы — метафоры), и визуален (основан на принципе внутрикадрового и межкадрового монтажа). Именно из этих «третьих элементов», располагающихся на монтажных стыках видимого, складывается динамический кинематографический текстуальный смысл фильма. Из формальных же монтажных элементов (изгибов форм, выхваченных траекторий движения, мелодических линий музыки) далее складываются смысловые фигуры, или так называемые «кино-иероглифы», в которых определенным образом переосмысливается классическое противопоставление видимого (визуального, динамичного) и невидимого (вербального, смыслового, неподвижного).

Эта структурно-семиотическая концепция иероглифического кинописьма в конце 1950-х гг. получила лингвоцентричную семиотическую трактовку. В рамках данного направления была предпринята попытка систематического описания кинофильма как знаковой системы, построенной по модели естественного языка. В основу этой концепции была положена идея тождества экранного и вербального языков.

Итак, в современном научном дискурсе активно развивается теория визуальной метафоры, которая, по мнению исследователей [Сарна 2005; Большакова 2008], выстраивается через соотнесение двух зрительных образов, выступающих в качестве иконических знаков, напрямую отождествляемых с теми или иными объектами репрезентации [Сарна 2005: 56], т. е. визуальная метафора создается за счет монтажа двух и более визуальных образов. Данный монтажный механизм функционирует таким образом, что при одновременной реализации первого и второго планов содержания метафоры возникает третий план, т. е. новая художественная реальность [Крюкова 1988: 85], что, в свою очередь, является базовой функцией метафоры.

Аналогичный прием когнитивного столкновения (термин из следующей работы: [Лазарева, Горина 2003]) лежит в основе креолизованного текста, что делает визуальную метафору востребованным инструментом построения текста, и особенно кинотекста, развернутого в пространстве и времени и позволяющего наглядно представить оба образа.

Классическим примером использования визуальной метафоры в кинотексте являются

уже канонические кадры фильма С. Эйзенштейна «Стачка»: «...один из владельцев завода выжимает лимон; в следующем кадре конная полиция давит забастовщиков. В конце фильма избивание рабочих показано в кадрах, чередующихся с кадрами забивания быка на бойне, раненые рабочие падают на землю, кровь хлещет из горла быка» [Фернандес 1995: 61]. Как писал сам С. Эйзенштейн, смешанный монтаж избивания и бойни производит «мощную эмоциональную интенсификацию» этого эпизода из истории рабочего движения, способствует активному сопереживанию со стороны зрителя.

Итак, уже на ранних этапах развития кинематографа монтаж начал использоваться в качестве средства создания визуальных метафор, а сейчас активно применяется в индустрии видеоклипов.

Приведем другой пример, неоднократно описанный в научных работах (см., напр.: [Сарна 2005; Большакова 2008]). В видеоклипе Мадонны «Ray of Light» совмещаются два образа: нам показывают плод в утробе матери, контуры которого высвечиваются на мониторе при ультразвуковом обследовании, а затем мы сразу же видим крысу, бегущую в колесе. В контексте остального визуального материала, показывающего в режиме ускоренной съемки жизнь американских мегаполисов в течение суток, эти образы сразу четко и однозначно могут быть интерпретированы как визуализация суждения «современная жизнь в больших городах напоминает крысиные бега», и человек еще до рождения обречен на неизбежное участие в этих бегах. Из примера видно, что представляется возможным вербализовать визуальную метафору путем соединения зрительных образов и даже свести ее к классическому изречению «Все — суета сует» [Большакова 2008: 120—121].

Однако лингвист может воскликнуть: а где же текст песни? Если быть справедливым, визуальный ряд в видеоклипе все-таки вторичен, сама песня не только была создана раньше, но и может самостоятельно функционировать, в отличие от видеоряда музыкального клипа, а текст песни тем более имеет право на самостоятельное существование и прочтение.

По нашему мнению, визуальная метафора в рамках видеоклипа создается для поддержания текста и часто служит для сокращения времени восприятия, что, кстати, отмечают и другие исследователи. Так, Л. С. Большакова пишет: «Сама структура метафоры позволяет радикально сокращать путь от одного образа к другому. Такое быстрое, фактически моментальное перемещение, или „скачок“ от

одного образа к другому позволяет добиться максимальной концентрации внимания массовой аудитории» [Большакова 2008: 120].

В основу современных исследований визуальной метафоры в музыкальных видеоклипах легла когнитивная теория метафоры, в частности теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона, описывающая взаимодействие двух структур знаний — когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «цели» [Лакофф, Джонсон 1990: 392].

Так, Л. С. Большакова в своей работе опирается на когнитивную теорию метафоры М. В. Никитина, который выделил две составляющие в структуре лексического значения слова — интенционал и импликационал — и пришел к выводу, что как те, так и другие признаки вовлекаются в перестройку семантики слова при метафорическом переосмыслении [Большакова 2008: 123].

В качестве примера исследователь описывает визуальный образ голубя, вылетающего из рук узника в клипе «Over the Hills and Far Away» группы «Nightwish». Источником в данном случае является образ узника, выпускающего голубя на свободу. Стены тюрьмы, узник, голубь, бездонное небо — элементы, составляющие источник метафоры. Целью этой метафоры является стремление человека к свободе. Узник символизирует человека, поработанного обществом, стены тюрьмы — неволю. Бездонное небо символизирует свободу; голубь, улетающий в небо, — душу человека, стремящуюся к свободе.

Таким образом, источник составляет план выражения метафорической конструкции, а цель — план содержания. Основание сравнения складывается из семантических признаков «пребывание в неволе», «страдание», «стремление к свободе», — именно такие признаки в метафоре называются интегральными. Дифференциальные признаки в данном примере сводятся к оппозиции «материальное (физическое) — идеальное (духовное)». В источнике метафоры имеется нечто наглядное, визуально воспринимаемое: стены тюрьмы, голубь, облака, жест выпускания, а в цели — нечто абстрактное, чувственно не воспринимаемое: социальный гнет, душа, мысленное стремление к свободе.

Бесспорно, что исследования когнитивных процессов визуальной метафоры в динамическом креолизованном тексте актуальны и требуют дальнейшего развития, которое, по нашему мнению, должно идти по пути поиска связи с вербальным компонентом, что несомненно позволит представить более детальный и полный анализ текста в целом.

Предложенное определение визуальной метафоры подходит в большей степени именно для динамического текста, в котором визуальный ряд разнообразен, богат и подвижен. В креолизованных же «статических» текстах, например таких, как карикатура, иллюстрация, плакат и др., визуальная метафора, как правило, основана на синтезе визуального и вербального образов.

Впрочем, справедливости ради мы должны отметить, что изредка все же встречаются случаи чисто визуальной метафоры, основанной на сочетании только визуальных образов, примером чего является известная карикатура на Владимира Владимировича Путина (рис. 1.), на которой ему в очередной раз приписываются качества тоталитарного вождя с помощью ссылок на другого столь же известного русского правителя — Иосифа Виссарионовича Сталина.



Рис. 1

Однако гораздо чаще подобные визуальные метафоры используются как один из элементов креолизованного текста и не выступают в роли самостоятельного произведения.

Например, на следующей карикатуре (рис 2) текстовый уровень сведен к нулю, а в структуре текста мы можем выделить два ключевых метафорических образа.

Первый, обращающий на себя внимание (композиционно он расположен в центре и занимает большую часть текста), — образ «ПОЛИТИКИ — ДЕТИ». Этот метафорический образ является визуальным и построен на сочетании образов детей, катающихся на санках с горки, и «ликов» президентов ведущих мировых держав: России, Германии, США и Китая.

Вторая же метафора, «КРИЗИС — ЭТО СКЛОН / ГОРКА», кажется непримечательной и основана на синтезе визуального и вербального элементов, при котором визуальный образ представляет собой сферу-источник, а вербальный уровень — сферу-мишень. Однако именно эта метафора является ведущей и задает стимул для разворачивания основного метафорического образа, служит ключом для правильного прочтения, интерпретации всего текста.



Рис. 2

Итак, перед нами уже не просто традиционная метафора политической игры / игр политиков. Важным становится не то, что они играют, а то, как они это делают, куда и как движутся. Не случайно китайский лидер движется вверх, ведь экономика Китая, по мнению большинства, меньше всего пострадала от мирового кризиса, напротив, развивалась, шла вперед; этот семантический компонент актуализируется также за счет использования прецедентного жеста — вытянутой вперед руки. Российская же экономика уже потерпела фиаско, только наши политики это до сих пор это скрывают и продолжают «сохранять лицо». Можно вспомнить, что основная стратегия российского правительства была направлена на снижение уровня угрозы, уровня тревоги по принципу «мировой кризис есть, но нам он не страшен». Не менее интересны и образы Ангелы Меркель и Барака Обамы. Ангела Меркель — единственная, кто едет не на санках, а на снегоходе, т. е. только она пытается управлять своим движением, хотя тоже катится вниз; именно Германия на данный момент воспринимается как ведущая европейская держава, пытающаяся найти выход. Барак Обама, символизирующий американскую экономику, не только сам лихо катится вниз, но и тащит за собой елочку, ведь мировой кризис начался именно в США, которая, являясь бесспорным лидером, «потянула» за собой экономики других держав.

Как видно, используемые в тексте визуальные метафоры не могут быть прочитаны без вербального уровня, пусть и минимального. К его основным функциям можно отнести представление сферы-мишени (тематика), обозначение основных векторов развития текста, создание стимула для его прочтения. В целом визуальная метафора «ПОЛИТИКИ — ДЕТИ» — лишь элемент более крупного метафорического образа «КРИЗИС — ЭТО СКЛОН / ГОРКА», ставшее базой всего текста.

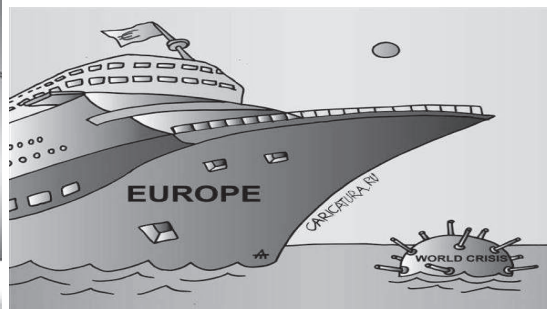


Рис. 3

В ином примере визуальная метафора также может быть прочитана только при анализе ее составляющих.

Например, на карикатуре «До 17 июня в еврозоне неспокойно» (рис. 3), опубликованной на известном сайте caricatura.ru, мы видим классическую визуальную метафору катастрофы, основанную на сочетании двух визуальных образов: лайнера и глубинной бомбы (или морской мины). «Прочитать» эту метафору можно только при комплексном восприятии, после анализа ее составляющих, в интерпретации которых немалую роль играет именно текстовой уровень. Перед нами две метафоры: военная («МИРОВОЙ КРИЗИС — ЭТО БОМБА/МИНА») и артефактная («ЕВРОПА — ЭТО ЛАЙНЕР, идущий под флагом евро»; последнюю часть высказывания тоже можно воспринять как метафору, ведь флаг — это символ власти, изначально олицетворяющий правящую силу).

Итак, мы можем реконструировать смысл данного текста следующим образом: Европа, находящаяся под властью евро, каждую минуту может столкнуться с результатами мирового кризиса, что приведет к неминуемому катастрофическим последствиям.

При этом важно, что каждая отдельная метафора привносит в текст собственные и не менее значимые смыслы: Европа — это лайнер, который в случае столкновения пойдет ко дну, т. е. европейская экономика пойдет вниз, а движение вниз — одна из самых традиционных метафор в экономической сфере. Военная метафора со своей стороны привносит в текст определенный агрессивно-прагматический потенциал, заключающийся в образе взрыва.

Данные метафорические образы построены на классической ассоциативной связи вербального и визуального образа, в которой текст является стимулом, а визуальный ряд дает верное русло для развития ассоциативного ряда. Всё это доказывает значимость каждой составляющей креолизованно-

го текста, ключевым моментом для прочтения которого является умение правильно интерпретировать данную связь.

Но нельзя забывать, что большинство карикатур и иллюстраций вообще имеет и так называемый второй текстовый уровень (название, комментарии автора и т. д.), который не менее значим и выполняет сразу несколько функций:

1) нередко именно он является стимулом для разворачивания визуальной метафоры;

2) он может вносить необходимые дополнительные значения или акцентировать наиболее важные семантические компоненты, как в нашем примере: заголовок акцентирует наиболее значимые элементы (евро-зона, беспокойно);

3) он может служить связующим звеном с большим «классическим» текстом, например статьей, иллюстрацией к которой он является (в нашем примере название содержит загадку: что произойдет 17 июня, мы узнаем, когда прочитаем статью);

4) нередко второй текстовый уровень ссылается на некие дискурсивные факторы, имеющие значение при прочтении текста в целом.

Справедливости ради следует отметить, что ряд креолизованных текстов нередко утрачивает данный второй уровень: так, иллюстрации нередко, особенно в Интернете, начинают функционировать как самостоятельные произведения, часто при распространении то же происходит с карикатурами, составляющими предмет нашего исследования. Это позволяет говорить о второстепенном значении карикатур, но ни в коем случае не отрицает полностью их роли.

Как было показано выше, центральный образ метафоры на рис. 2 может быть «прочитан» только при комплексном восприятии его составляющих, его сложная структура не ограничивается двумя визуальными образами. Такой метафорический образ мы предлагаем называть **креолизованной метафорой**. Это понятие значительно шире понятия визуальной метафоры, данный термин позволяет подчеркнуть сложную внутреннюю структуру образа, основанного не только на взаимодействии различных знаковых единиц, но и на взаимодействии нескольких образов. Именно идея взаимодействия, с нашей точки зрения, лежит в базе данного понятия, которое описывает не простой синтез двух элементов, а их совместное развитие, совместное прочтение, результаты которого, как было показано, более точны и глубоки, причем нередко демонстрируют отличия от результатов индивидуального прочтения. Например, в описанном выше тексте

не нашел реализации такой основной семантический компонент метафоры «ПОЛИТИКИ — ДЕТИ», как безответственность.

Плюсом предлагаемого понятия является и то, что оно может быть использовано для описания метафорических образов, основанных на синтезе элементов других систем, не только визуальной и вербальной.

Например, композиция, открывающая альбом группы «Гражданская оборона» «Всё идет по плану», называется «Пролог» и представляет собой 54-секундную запись боя кремлевских курантов, ассоциирующегося в сознании русского человека с Новым годом — символом начала. Заметим, что данная семантика поддерживается и названием песни, и ее композиционным расположением. Аналогично построена и последняя композиция альбома — «Финал», — которая является мелодией советского гимна. Можно отметить следующее: «Использование данного прецедентного феномена воспринимается как открытая насмешка: советская идеология терпит крах, соответственно, рушится вся политическая система, государство находится в состоянии кризиса; гимн же апеллирует к могучему прошлому СССР, к великим идеям, стоящим у истоков советской идеологии, и напоминает о том, что все старания оказались напрасными. В данном случае мы можем говорить об игре смыслов, т. к. „Финал“ — это, с одной стороны, название трека, завершающего альбом, а с другой — словесная характеристика социально-экономического состояния страны» [Ворошилова, Чемагина 2010: 171]. Итак, налицо яркий пример метафорического образа, причем метафора не может называться визуальной.

Понятие креолизованной метафоры приобретает особую актуальность при рассмотрении динамических креолизованных текстов, в которых нередко единицы звуковой системы выступают в роли важных элементов. В таких текстах процесс разворачивания, развития метафорического образа часто происходит сразу в двух плоскостях. Например, в музыкальном клипе развитие метафоры, во-первых, основывается на взаимодействии зрительного, слухового и вербального уровней, а во-вторых, происходит во времени за счет чередования кадров. Для полноценного прочтения клипа необходимо учитывать все его составляющие.

Считаем необходимым еще раз подчеркнуть, что в современном научном дискурсе все большее значение приобретают креолизованные тексты, одним из основных инструментов анализа которых может стать понятие когнитивной метафоры, а именно

креолизованной метафоры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. С. 136—137.

2. Большакова Л. С. Когнитивный механизм создания визуальной метафоры (на материале англоязычных музыкальных видеоклипов) // Современные проблемы науки и образования. 2008. № 2 С. 119—123. URL: www.science-education.ru/21-703 (дата обращения: 26.05.2011).

3. Ворошилова М. Б., Чемагина А. В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Все идет по плану» (1988) // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. — Екатеринбург ; Тверь, 2010. Вып. 11. С. 165—173.

4. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. — М., 1982

5. Крюкова Н. Ф. Метафора как прагматическое

средство при построении художественного текста // Языковое общение: процессы и единицы : сб. науч. тр. / Калининск. гос. ун-т. — Калинин, 1988. С. 81—86.

6. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. — М. : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997.

7. Лазарева Э. А., Горина Е. В. Использование приема когнитивного столкновения в политическом дискурсе СМИ // Лингвистика. 11. С. 103—112. — Екатеринбург, 2003.

8. Сарна А. Визуальная метафора в дискурсе идеологии // Палітычная сфера. 2005. № 4. С. 55—60.

9. Фернандес Д. Эйзенштейн: психоаналитический этюд. — СПб. : ИНАПРЕСС, 1995.

10. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале // Русская речь. 2001. № 1; 3; 4; 2002. № 1; 2; 3.

Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. А. П. Чудинов